

**Claudius Armbruster (Köln)**

**Visibilität und Inszenierung von Armut und  
Marginalisierung in Medien und Literatur.  
Das Bild der brasilianischen Favela in  
Dokumentation und Fiktion**

**1 Ein spektakuläres Medienereignis:  
Michael Jackson in Brasilien**

Zu den Ereignissen, die zur Neuverhandlung der Visibilität der brasilianischen Favela und damit auch zur Diskussion um das Selbst- und Fremdbild Brasiliens entscheidend beigetragen haben, zählt der Besuch des US-amerikanischen Popstars Michael Jackson (1958-2009) in Brasilien, genauer gesagt in Salvador da Bahia und Rio de Janeiro im Februar des Jahres 1996.

Grund und Anlass für diese Reise war das Drehen des Videoclips *They don't care about us* (Jackson / Lee 1996). Von diesem Song existieren zwei verschiedene Videoclipversionen: eine in den USA produzierte, bekannt unter dem Titel *Gefängnisversion (prison version)*, und die brasilianische, in Rio de Janeiro und Salvador da Bahia gedrehte.

Im Unterschied zu einem Gedicht oder lyrischen Text haben wir es hier mit einer Performance zu tun, d.h. der Text tritt gegenüber der Musik, dem Tanz und der Videoinszenierung in den Hintergrund. Selbst die moralische und teilweise politische Botschaft des Songs verblasst vor dem Primat von Tanz, Musik und bewegten Videobildern, mitunter könnte man meinen, dass Text und Botschaft nur einen Anlass für eine Inszenierung und Ästhetisierung der Armut und Marginalisierung bieten.

Für den Bereich der Medienwissenschaften und der Brazilianistik von besonderer Bedeutung ist der Kontext der politischen Auseinandersetzungen um die Umstände der Videoproduktion in Brasilien und vor allem die Rezeption und Langzeitwirkung der Ereignisse vom Februar 1996, ihr Niederschlag in und ihre Wechselwirkung mit Literatur, Musik und Film Brasiliens. Nicht der englischsprachige Text von *They don't care about us* steht hier im Vordergrund, sondern der Kontext dieses Medienereignisses in seinen Auswirkungen für

die brasilianische Kultur-, Medien- und Literaturgeschichte der Jahrtausendwende. Darüber hinaus lässt sich – ausgehend von diesem Medienereignis – viel über die Wechselwirkungen des Selbstbildes und des Fremdbildes Brasiliens aussagen.

Michael Jackson war drei Mal in Brasilien. Zunächst 1973 mit seinen Geschwistern als Teil der afro-amerikanischen Gruppe “The Jackson Five”, die in São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre und Belo Horizonte auftrat. 19 Jahre später, 1993, sang und tanzte Jackson anlässlich seiner Tournee “Dangerous” zwei Mal im Morumbi-Stadion, der Arena des Fußballvereins “FC São Paulo”.

Am 11. Februar 1996 kamen Jackson und der Regisseur Spike Lee (\*1957) mit einem Filmteam nach Salvador da Bahia und Rio de Janeiro. Zusammen mit der brasilianischen Produktionsfirma “Skylight” plante der Regisseur, einen Videoclip für den Song *They don’t care about us* am historischen Ort “Pelourinho” in Salvador und in der Favela “Dona Marta”, damals eine der gefährlichen und berüchtigten Drogenfavelas Rio de Janeiros, zu drehen.

## 2 Favelaräume als Fremdbilder des Brasilianischen

Die Favela “Dona Marta” oder “Santa Marta” liegt in privilegierter Lage über dem Stadtteil Botafogo mit Blick auf dessen Bucht, den Binnensee Lagoa Rodrigo de Freitas, und auf die Strandviertel Copacabana und Ipanema. Als Szenario wählte der Regisseur den Favelahügel aus acht möglichen Faveladrehorten aus (darunter auch die größte Favela “Rocinha”), weil er einen besonderen Blick auf die bürgerlichen Wohnviertel, das Meer und die Christusstatue bietet und – dies ist ein produktionstechnischer Grund – sich “Skylight”, die für die Kontakte mit der Anwohnervereinigung der Favela und den technischen Support zuständige lokale Produktionsfirma, in der Nähe befand.

Durch das brasilianische Fernsehen wurden die Filmpläne bekannt und das Filmprojekt später intensiv begleitet und kommentiert. Die Filmarbeiten rückten die Favelas Rio de Janeiros in den nationalen und internationalen Fokus.

Für die Diskussion um die Visibilität und Inszenierung der Favela stellt Michael Jacksons *They don’t care about us* in Spike Lees Videoclip einen wichtigen Markstein dar. Die Favela als typisch brasilianisches und global originelles Faszinosum erscheint im fremden

nordamerikanischen Bild, vermittelt auch über die afroamerikanische Brücke des *Black Atlantic*. Diskursgeschichtlich hatte sich die Konstruktion des Favelabildes in Brasilien fast ein Jahrhundert lang in Auseinandersetzung mit den weißen Eliten bzw. unter paternalistischen Vorzeichen wohlwollender weißer Intellektueller und Künstler vollzogen.

Die Diskussion über die Visibilität von Armut und Marginalisierung und die Fremdbilder Brasiliens erreichten mit Marcel Camus' (1912-1982) *Orfeu Negro* 1959 einen ersten Höhepunkt und ein hohes Maß internationaler Sichtbarkeit der Favela als *locus amoenus*. Die französisch-italienisch-brasilianische Koproduktion, die 1959 die "Goldene Palme" in Cannes und einen "Oscar" in Hollywood gewann, weist bei allen Unterschieden eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit *They don't care about us* auf: Eine Hügelfavela in Rio de Janeiro dient als Szenario, mehrheitlich afroamerikanische Menschen als Bewohner und sichtbare Akteure und Statisten. Musik und Tanz als zentrale Ausdrucksform der Favela finden wir im Film von 1959 ebenso wie im Videoclip von 1996. Auch die Perspektive ist in beiden Fällen eine fremde: Ein französischer Regisseur, Marcel Camus, filmt Ende der fünfziger Jahre in Rio in der Favela und ein nordamerikanischer, Spike Lee, inszeniert am Ende der neunziger Jahre die Favela. Eine weitere Parallele filmtechnischer und perspektivischer Art liegt in dem "Favela-Mix": Während Marcel Camus seine Favela aus Favelas in bzw. über Copacabana, Botafogo und Santa Teresa zusammensetzte, amalgamierte Spike Lee nicht genuin favelatypische Bilder aus dem Pelourinho in Salvador da Bahia, mit dem Focus auf der afrobrasilianischen Percussionsgruppe "Olodum" und der Favela "Santa Marta" in Rio de Janeiro. Im Film von 1959 und im Videoclip von 1996 erscheint der Raum "Favela" als eine symbolische Einheit. Vor allem der "Szenario-Mix" von Spike Lee vermengt ein mittlerweile als Weltkulturerbe restauriertes historisches Stadtviertel der ersten Hauptstadt der damaligen Kolonie Brasilien, Salvador da Bahia, mit den engen Gassen der Favela "Santa Marta" in Rio de Janeiro, die auf die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts zurückgeht. Der Zuschauer kann in dem schnellen Zusammenschnitt die Räume "Favela" und den historischen Ort "Pelourinho" kaum unterscheiden. Die inszenierten und amalgamierten Bilder erzeugen einen homogenen tanz- und musikbestimmten Raum. Musik und

Tanz als zentrale symbolische und performative Elemente bestimmen beide Produktionen.

Die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden audiovisuellen Medienproduktionen liegen zunächst in Gattung, Umfang und Länge. Bei *Orfeu Negro* handelt es sich um einen langen Spielfilm (es existieren zwei Versionen), der auf einem brasilianischen Theaterstück des Komponisten, Sängers, Dichters und Schriftstellers Vinicius de Moraes (1913-1980) aufbaut, das dieser in den vierziger Jahren zu schreiben begann und das 1956 in Rio de Janeiro uraufgeführt wurde (Armbruster 2012). Die Lieder aus dem Film sind ebenso genuin brasilianisch wie die Choreographien in der Favela und während des Karnevals. In der Langversion findet sich innerhalb der mythisch-fiktionalen Geschichte eine fast ethnographisch breite Dokumentation der Vorbereitungen der Karnevalsvereinigung auf dem Favelahügel für die große Karnevalsparade unten in der Stadt. Spike Lees Video-clip dagegen steht ganz in Funktion der Bebilderung eines bereits bestehenden nordamerikanischen Songs und ist in seiner Länge von weniger als fünf Minuten auch auf dieses Format begrenzt. Allerdings fokussiert der Clip immer wieder die zahlreichen Trommler der Karnevals- und Kulturvereinigung "Olodum". Eine Geschichte – auch eine kurze – wird nicht erzählt. Nichtsdestoweniger öffnet sich auch in diesem Clip die Favela als ein sowohl brasilianischer als auch globaler symbolischer Raum.

"Michael, Michael, eles não ligam pra gente!" So beginnt die brasilianische Version des Clips – in portugiesischer Sprache – mit einer typischen Wendung aus der gesprochenen Sprache Brasiliens: "ligar" statt schriftsprachlich "preocupar-se com" für das englische "to care about". Mit "us" sind die Armen und Marginalisierten aus der Favela gemeint, wobei, gerade auch durch die Präsenz der Kulturgruppe "Olodum", "us" auch auf die Afro-Brasilianer und, *per extensionem*, auf alle Afro-Amerikaner und alle Armen bezogen werden kann. Unpolitisch ist der Song nicht: Diskriminierung, Marginalisierung und Segregation werden angesprochen, Polizeiwillkür gegenüber den Armen, Diskriminierung der Afro-Amerikaner ("I am the victim of police brutality, now / I'm tired of being the victim of hate, / you're rapin' me of my pride") in der Erinnerung an den gewaltlosen Widerstand von Martin Luther King: "some things in live they just don't wanna see / but if Martin Luther was livin' / he wouldn't let this be".

Der brasilianische Aus- und Anruf am Anfang des Videoclips stellt die Beziehung der afro-brasilianischen Favelabewohner zu dem Sänger und Performer Michael Jackson her. Dieser wirkt an der Überhöhung seines Bildes dadurch mit, dass er sich selbst durch die 1. Person des Plurals als Objekt und Marginalisierter mit einschließt. So zeichnet der Auftakt eine Verteidigungslinie gegen Jacksons Kritiker, die bemängeln, dass er sich immer weiter von seinen afro-amerikanischen Ursprüngen entferne, diese auch mit den Mitteln der plastischen Chirurgie immer mehr aus seinem Selbstbild tilge in dem Bemühen, als "weiß" zu erscheinen. Im Songtext, der sich gegen die Mächtigen und Besitzenden, im weitesten Sinn auch gegen die bürgerliche Gesellschaft richtet, wirft er sich zum Sprachrohr der Marginalisierten Brasiliens und der Welt auf.

Während der englischsprachige Text also durchaus kritisches, zorniges und rebellisches Potential birgt, so weisen die bewegten Bilder auf Ambivalenz. Ein internationaler Megastar, der gern weiß sein möchte, beweist als Sänger und "Anführer" einer schwarzen Trommlergruppe in einem Favela-Szenario seine Gemeinsamkeit mit den Afro-Brasilianern, etwa wenn er immer wieder den Kontakt mit ihnen sucht und demonstriert. Er trägt in einigen Sequenzen ein Hemd mit dem "Olodum"-Symbol, das auf Jamaica, den Reggae und Bob Marley verweist und stellt so symbolisch ein Nordamerika, die Karibik und Brasilien umspannendes afro-amerikanisches Band her.

### **3 Selbstbild und Fremdbild – Favela und Drogenhandel**

Nach Bekanntwerden des Videoclip-Projekts in Rio de Janeiro versuchten Politiker, die Produktion des nordamerikanischen Fremdbildes Brasiliens zu verhindern. Dabei richtete sich die Kritik offizieller brasilianischer Stimmen gegen die Reduktion Brasiliens auf Armut und Favela. Der Staatssekretär für Handel und Tourismus, Ronaldo Cezar Coelho, und der damalige Sportminister Édson Arantes do Nascimento – das Fußballidol "Pelé", bemängelten, dass durch das Videoprojekt in der Favela allein Armut und Marginalität fokussiert und damit ein negatives Brasilienbild sichtbar würde. "Pelé" sagte damals der Presse: "Por que eles só querem mostrar a nossa pobreza? Por que eles não mostram nossas praias, a Amazônia e o Pão de Açúcar?" (zitiert nach Ribeiro 1996: 36).

Der Kontext des Versuchs, von staatlicher Seite die Produktion des Videoclips in der Favela zu unterbinden, steht auch in Zusammenhang mit der Koppelung des Favelabildes an den Drogenhandel und die Kriminalität. Bei den Vorbereitungen der Dreharbeiten rekrutierte die Produktionsgesellschaft zusätzliche Mitarbeiter unter den Bewohnern, wobei moniert wurde, dass es auch Verbindungen zur Drogenmafia oder gar Geldzahlungen an die Drogenbarone gab. Die Vereinigung der Bewohner der Favela ging davon aus, dass es sich dabei vor allem um logistische Hilfsdienste und Statisten handelte. Zur Konstitution des Bildes der Favela als rechtsferner oder rechtsfreier Raum kam es sodann dadurch, dass wenige Tage vor dem Videodreh der Drogenboss Marcinho VP drei heimlich in die Favela geschleusten brasilianischen Journalisten der Tageszeitungen *Jornal do Brasil*, *O Globo* und *O Dia* ein Interview gab, in dem er Details des Drogenhandels enthüllte. Die Zeitungen veröffentlichten es am 11. Februar mit Namen und Foto des Drogenbosses, obwohl ihm Anonymität zugesichert worden war (Barcellos 2003: 343). Marcinho VP stilisierte sich und viele am Drogenhandel Beteiligte darin zum Opfer einer Gesellschaft, die sich nicht um die Bewohner der Favelas kümmere. Damit versuchte er, Drogenhandel und Kriminalität als soziologisches Phänomen nahe an die Aussagen von *They don't care about us* heranzurücken. Als Skandalon aber blieb vor allem seine vermeintliche Aussage "Meu único vício é matar" in Erinnerung, wobei es sich nach den Aussagen von Marcinho VP um eine sensationalistische Verfälschung seines Bekenntnisses zum Cannabiskonsum "meu único vício é mato" handelte. "Mato" ist ähnlich wie das englische "grass" eine populärsprachliche Bezeichnung für Marihuana.

Durch diese Vorgänge erhielt die Favela als rechtsfreier Raum und damit als ein Raum, der die Ohnmacht des Staates symbolisiert, eine hohe Visibilität. Der für die Sicherheitsorgane zuständige Stadtrat Hélio Luz und der Gouverneur Marcello Alencar fühlten sich durch die Vorgänge brüskiert. Nach den Dreharbeiten setzten die Sicherheitsorgane alles daran, Marcinho VP zu fassen zu bekommen. Es gelang ihnen schließlich, ihn nach zehn Tagen der quasi Belagerung festzunehmen. Marcinho VP wurde nach seiner Verurteilung später im Hochsicherheitsgefängnis von Bangu ermordet.

Das Ende des 2. Jahrtausends markiert in Rio de Janeiro ein Paroxysmus der Spirale von Drogenkriminalität, Gewalt und Repres-

sion. Vor allem die beiden Filme *Orfeu* (Diegues 1999) und *Cidade de Deus* (Meirelles 2003) spiegeln medial diese negativen Favelakontexte. In der Literatur gelten die beiden Romane *Cidade de Deus* (1997) von Paulo Lins und *Inferno* (2000) von Patrícia Melo als repräsentativste Beispiele für neue Diskurse über den Drogenkonflikt und die Favelas. Diese audiovisuellen und literarischen Diskurse, die man unter dem Begriff "Favela-Fiction" zusammenfassen kann, trugen wesentlich zur Visibilität der Marginalisierung und der Armut der Favelas bei, sie werden aber auch kritisch gesehen als Beginn der Banalisierung und Spektakularisierung (Nagib 2003: 123) der Gewalt und mit Gewalt verbundener Sexualität.

#### **4 Filmen in der und über die Favela zwischen Dokumentation und Fiktion**

"Favela-Fiction" und Dokumentation befinden sich um die Jahrtausendwende in Brasilien in einem engen und multimedialen Wechselverhältnis. Dabei wurde bisher kaum bekannt und analysiert, dass die Dreharbeiten zu *They don't care about us* im Zusammenhang mit einem neuen filmischen und literarischen Blick auf die Favela stehen. Zunächst scheint nämlich ein Hiatus zwischen dem massenmedialen Format des Videoclips und Romanen und ambitionierten Filmen, die eher dem intellektuellen Feld zugerechnet werden, zu bestehen. Ein genauerer kulturwissenschaftlicher Blick offenbart sodann ein interkulturelles Wechselverhältnis zwischen "Massen"- und "Hochkultur". Eine zunächst sozio-biographische Betrachtung der Akteure in diesem interkulturellen Feld führt zunächst zurück zu den Dreharbeiten von *They don't care about us*, für die Spike Lee unter anderen auch die brasilianische Filmschaffende Kátia Lund (\*1966) verpflichtet hatte, die damit im Rahmen der Produktion eines nordamerikanischen Fremdbildes auch einen brasilianischen Blick mit einbrachte. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich bei Kátia Lund um eine Art interkulturelle Mediatorin in der Film- und Medienszene Brasiliens: Zunächst repräsentiert sie als in Brasilien geborene Tochter amerikanischer Eltern, ausgebildet u.a. in Komparatistik an der *Brown University* in den USA, keineswegs den Blick aus dem Inneren der Favela, sondern vielmehr auch eine Perspektive von außen. In der Folgezeit machte sie sich mit einigen Filmen über die Favela einen Namen: Bereits 1996 begann sie mit Arbeiten an *Notícias de uma Guerra*



*Particular* (Salles / Lund 1999), der zunächst 1999 als Dokumentarfilm im Videoformat in einen Kulturkanal im Kabelfernsehen gelangte. Der Film zeigt den permanenten Krieg zwischen Drogenhändlern und der Polizei. Er kontrastiert im Weiteren die Sichtweisen des Staates in Interviews mit dem Staatssekretär Hélio Luz, dem Elitepolizisten Rodrigo Pimentel, dem späteren Protagonisten des Films *Tropa de Elite* von 2005, mit denen der Favelabewohner. Ein langes Gespräch zwischen dem Regisseur João Moreira Salles (\*1962) und dem Drogenboss Marcinho VP, dem der Filmemacher Bücher zur Lektüre und eine Art Stipendium gegeben hatte und zu dem Kátia Lund ein freundschaftliches Verhältnis unterhielt, wurde aus Sicherheitsgründen nicht in den Film aufgenommen, obwohl zum Zeitpunkt der Filmpremiere 1999 Marcinho VP im Hochsicherheitsgefängnis von Bangu bereits Opfer eines Mordes geworden war. Moreira Salles wurde wegen dieses Stipendiums für Marcinho VP (mit dem Ziel, den Drogenboss weg vom Drogenhandel und hin zum Schreiben zu bringen) angezeigt und angeklagt. Erst der Kontext der Konfrontation zwischen den Autoren und der Justiz verschaffte dem Film eine gesteigerte Visibilität: Als Moreira Salles vor der parlamentarischen Untersuchungskommission zum Drogenhandel aussagte und seinen Film vorführte, wobei die Abgeordneten stehend applaudierten, wurde sein Film einem größeren Publikum bekannt.

Innerhalb des binär angelegten Dokumentarfilms, der Vertreter von Staatsmacht und junge Drogendealer konfrontiert, findet sich auch ein Interview mit dem damals unbekannten Favelabewohner und Student Paulo Lins (\*1958), der einige Zeit später den Roman *Cidade de Deus* veröffentlichen und damit in der Literatur das Thema "Favela, Drogen und Gewalt" verankern sollte. Am Anfang des Films *Notícias de uma Guerra Particular* stehen zwei Gesamtansichten der Favela aus der Vogelperspektive, die durch Nachbearbeitung in Pastelltönen die Bilder zur Information über die große Zahl der im Drogenhandel beschäftigten Menschen und die Konzentration der polizeilichen Repression auf die Favela liefern. Diese Bilder stammen aus dem Videoclip, den Kátia Lund für MV Bills *Traficando Informação* (Bill 1999) verwendet hatte.

Ebenfalls als Co-Regisseurin fungierte Kátia Lund in dem Kurzfilm *Palace II* von Fernando Meirelles (\*1955) über das Leben von zwei Jungen aus der Favela, einer Art Probefilm für *Cidade de Deus*.



Meirelles verpflichtete sie danach zur Mitarbeit an dem Film *Cidade de Deus* und dem Fernsehsequel *Cidade dos Homens*, für das sie an vier Episoden mitwirkte und das dann auch in Filmfassungen in die Kinos gelangte. *Cidade dos Homens* inszeniert in einer deutlich an der Videoclipstechnik orientierten Filmästhetik die Erlebnisse der Jungen und Jugendlichen aus der Favela, Acerola und Laranjinha, inner- und außerhalb des Raums "Favela", wobei einmal mehr dieser Raum aus verschiedenen Favelas "gemixt" wird. Ebenso eignet *Cidade dos Homens* ein dokumentarischer Diskurs, da wiederum Laienschauspieler im Vordergrund stehen und der Zuschauer mit explikativen Clips über den problematischen Kontext von "Drogenhandel, Gewalt und Repression" fast "landeskundlich" unterrichtet wird.

Betrachtet man die Entwicklung der "Favela-Fiction" in Brasilien, so lassen sich ab *They don't care about us* zum einen Anleihen an der Videoclipästhetik und zum anderen eine realitätsnahe "Perspektive von unten" jenseits moralisierender und didaktischer Diskurse feststellen. Dabei verschränken sich Projekte aus der Musikindustrie mit Videoclips, Dokumentarfilmen, Spielfilmen und Fernsehserien. Kátia Lund arbeitete ebenso für die Musikindustrie – sie produzierte die Videoclips mit MV Bill *Traficando Informação* und von O Rappa *A minha alma* – wie für Dokumentarfilmprojekte über die Favela seit Mitte der neunziger Jahre, in denen sie bemüht war, die Bewohner der Favelas mit eigener Stimme und eigener Perspektive zu Wort und Bild kommen zu lassen.

Filmgeschichtlich betrachtet geht das Anliegen, nicht nur Filme über die Favela, sondern aus und in der Favela zu drehen, auf den ersten Dokumentarfilm in der Favela "Santa Marta" aus dem Jahr 1987 zurück. Eduardo Coutinho (\*1933) verlieh in *Santa Marta: duas semanas no morro* (Coutinho 1987) Favelabewohnern Stimme und Raum, unter anderem auch dem jungen Afro-Brasilianer Marcinho, der gerne Industriedesigner werden wollte, aber wohl nur Müllarbeiter hätte werden können. Dabei handelte es sich um jenen Marcinho, der später als "Marcinho VP" zum Drogenboss der Favela "Santa Marta" "aufsteigen" sollte und während der Dreharbeiten von *They don't care about us* von der Presse klandestin interviewt und schließlich als "Juliano" zur Hauptfigur des semi-dokumentarischen Buches von Caco Barcellos *Abusado – O Dono do Morro Santa Marta* werden sollte. Der Film fokussiert den Alltag der Menschen, ihre Religiosität, ihre Migrationshintergründe, ihre Träume und Enttäuschun-

gen, unter bewusstem Verzicht auf aufgesetzte soziologische Erklärungen oder moralisch-didaktische Belehrung.

João Moreira Salles und Kátia Lund knüpfen an diese Tradition etwa ein Jahrzehnt später an, nahe am Kulminationspunkt von Drogengewalt und Drogenkriminalität in Rio de Janeiro. Diese dokumentarischen Arbeiten und Projekte folgen kurz auf den Kontext des Drehs von *They don't care about us* und gehen der Entstehung des fiktionalen Romans *Cidade de Deus* und seiner Verfilmung voran. Dokumentationen in und aus der Favela fungieren dabei als Grundlage der Fiktion, dies zeigt sich genau am Beispiel des Romans und des Films *Cidade de Deus*, die bis heute Kristallisationspunkte der "Favela-Fiction" darstellen. Auch Meirelles und Lund verzichten in ihrem fiktionalen Film auf eine didaktisch-moralische Perspektive von außen und übernehmen die Sichtweise der Protagonisten aus der Favela. Zwar ist der Film als Literaturverfilmung fiktional, doch weist er ebenfalls einen dokumentarischen Aspekt auf: Der Film wurde mit Bewohnern unterschiedlicher Favelas besetzt, die im Vorfeld Schauspielunterricht erhalten hatten.

### **5 Die Verschränkung von Fiktion und Dokumentation in Film und Literatur über die Favela**

"Favela-Fiction" und Faveladokumentation bewegen sich in den neunziger Jahren in Brasilien weitgehend interdiskursiv: Ohne die Innovationen des Dokumentarfilms und die wissenschaftliche Favelaforschung würde es keine moderne "Favela-Fiction" in Literatur und Film geben. Auch der Entstehungskontext von *They don't care about us* von Spike Lee weist auf das Zusammenspiel von inszenierter Fiktion und Dokumentation. Medial gesehen führt von diesem Videoclip eine direkte Linie zum Film *Cidade de Deus*, dem die Integration von Dokumentation und Videoclip-Ästhetik in eine fiktionale Geschichte auf der Basis eines fiktionalen Romans aus der Feder eines Favelabewohners gelingt.

Der Roman *Cidade de Deus* von Paulo Lins lässt sich zunächst literatur- und mediengeschichtlich verorten in der literarischen Tradition des Stadt- und Straßenkinderromans, die mit Jorge Amados *Capitães da Areia* (1937) ihren Anfang und mit José Louzeiros *Infância dos Mortos* (Louzeiros 1977) ihren Fortgang nahm. In seiner Erstfassung von 1997 weist er 550 Seiten auf und erzählt, wie sich Gewalt

und Drogenkriminalität in der Wohnsiedlung “Cidade de Deus” an der Peripherie von Rio de Janeiro vor allem im Leben der Kinder und Jugendlichen ausbreiten. Aus einem naturnahen Aussiedlungsprojekt wird schleichend eine horizontale “Neo-Favela”. In dem Roman lassen sich verschiedene Diskurse aufweisen, ein dokumentarischer ebenso wie ein lyrischer und ein kinematographischer. Im Grunde vereinigt *Cidade de Deus* den dokumentarischen Gestus mit dem des fiktionalen Erzählens, wobei der Erzähler aber weniger als Demiurg und Gestalter der erzählten Welt auftritt, sondern Geschichten aneinanderreicht und die Favela- und Gaunersprache dokumentierend mit lyrischen Elementen amalgamiert. Dennoch bleibt der Roman literarisch unfertig, von einer Verwirrung stiftenden Vielzahl von Personen und Episoden sowie von zahlreichen Redundanzen und Inkongruenzen gekennzeichnet. Dabei entsteht keine Kohärenz im Lukácschen Sinn.

Auf der anderen Seite liegt diesem Roman eine implizite, in den Dialogen authentische Sprachabbildung verheißende dokumentarische Lebens- und Forschungserfahrung zugrunde, die ihn über andere Favelaromane – wie etwa *Inferno* von Patrícia Melo, die sich im Wesentlichen auf Informationen ihrer Hausangestellten stützte – hinaushebt. Literaturgeschichtlich und intertextuell verankert Melo ihre “Favela-Fiction” in der sprachlichen Banalisierung und damit verbundenen Spektakularisierung von “sex and crime”, die sich sehr nah an ihrem literarischen Vorbild Rubem Fonseca orientiert.

Dagegen entstand der Roman von Paulo Lins im Zusammenhang mit einem wissenschaftlichen Projekt, als der aus der Favela stammende Autor für die Universität vor Ort direkte Informationen über das Leben in der Favela sammelte. Die Entwicklung des Romanautors Paulo Lins zeigt, wie über die Pfade der Wissenschaft und die Institution Universität Favelabewohner und Afro-Brasilianer Zugang zur Literatur bekommen. Lins studierte an der *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (UFRJ) Literaturwissenschaften und wurde von der Ethnologin Alba Zaluar mit Interviews zum Thema Kriminalität in den Armenvierteln beauftragt. In diesem Zusammenhang erhielt er ein Stipendium des CNPq (*Bolsa de iniciação científica*). Zaluar veröffentlichte 1985 die Studie *A máquina e a revolta* (Zaluar 1985). Bereits in den achtziger Jahren war er Teil der Lyrikgruppe “Cooperativa de Poetas” und veröffentlichte 1986 im Verlag der UFRJ einen Lyrikband mit dem Titel *Sobre o Sol* (Lins 1986). Der Literaturwis-

senschaftler Roberto Schwarz las sie und ermutigte ihn zum Romanschreiben.

*Mutatis mutandis* scheint sich hier das Muster der Ästhetisierung der Favela in Literatur und Kunst aus dem Modernismus der zwanziger Jahre fortzusetzen: Die Folkloreforschung führte die Avantgarde, insbesondere Mário de Andrade (1893-1945), auf die Spuren der *cultura popular*, von Kultur- und Lebensformen, die aus dem Bild Brasiliens als einer sich entwickelnden und fortschrittlichen Nation ausgegrenzt worden waren. Auch Lins begann mit Forschung in der Favela – als eine Art Hilfswissenschaftler. Er arbeitete in verschiedenen Bewegungen wie dem *Movimento Negro* und gründete einen Filmclub. Verändert hat sich freilich das Verhältnis von Eigenem und Fremdem: Lins erforschte empirisch seine eigene Welt, weil die auftraggebende Wissenschaft wusste, dass nur er als Einheimischer bestimmte Informationen erlangen und die Sprach- und Kulturmuster der Favela erklären konnte. Gleichzeitig eröffnete ihm der wissenschaftliche Auftrag einen neuen, partiell distanzierten Blick auf die eigene Welt, quasi durch die Optik der in der Favela fremden Wissenschaft.

Roman und Film *Cidade de Deus* begründen ein inter- und transmediales Beziehungsverhältnis zwischen Literatur und Film: Der Autor war bereits in der Favela mit Film, Literatur und Dokumentation in Berührung gekommen, war seinerseits teilweise Objekt eines Dokumentarfilms. Die Mitarbeiterin an dem Film *Cidade de Deus*, Kátia Lund, war ihrerseits erstmals in eine ihr fremde Welt, die Favela, im Rahmen der Produktion des Videoclips *They don't care about us* und des Dokumentarfilms *Notícias de uma Guerra Particular* gekommen.

Umfang und Gestaltung der zweiten Auflage von *Cidade de Deus* (2002) sind ein Beispiel der grundlegenden Veränderung eines literarischen Textes durch die transmediale Entwicklung. Die Filmfassung und das Drehbuch von 2002 hatten die Überfülle der Episoden und der Personen deutlich reduziert. Dieser Tendenz folgt auch Lins in seiner zweiten Romanfassung. Es ist also ein Buch nach dem Film, in das der Film mehr Kohärenz und Stringenz gebracht hat. Die literarische Urschrift erwies sich im Vergleich zum Film als defizient und verbesserungsbedürftig.

Sein Autor Paulo Lins war Mitte der neunziger Jahre Teil der Produktion des Dokumentarfilms *Notícias de uma Guerra Particular*

von João Moreira Salles und Kátia Lund, schrieb am Drehbuch des Films *Orfeu* von Carlos Diegues mit (als einer von insgesamt vier Drehbuchautoren), arbeitete auch als Assistent des Drehbuchautors Bráulio Mantovani bei der Verfilmung von *Cidade de Deus*. Im Jahre 2002 koordinierte er ein Programm des Kulturministers Antonio Grassi, eines Schauspielers (mit Namen Caravana Urbana), das sich zum Ziel setzte, "Favela-Morro" und "Asfalto" kulturell einander anzunähern. Zum einen spielte das Symphonieorchester Rio de Janeiros in Favelas, zum anderen traten Sänger wie MV Bill, Fernanda Abreu und die Gruppe Nós do Morro in dem Projekt auf.

### **6 Spektakularisierung der "Favela-Hölle" und Rückspiegelung des Videoclips in der Literatur: Patrícia Melo *Inferno***

Der Roman *Inferno* von Patrícia Melo schildert die Favela als Hölle und *circulus vitiosus*, aus denen der Antiheld, Reizinho, nicht entkommen kann bzw. in die er zurückkehren will, obwohl das den sicheren Tod bedeutet. Im Roman findet eine schleichende Spektakularisierung des "Inferno" – der Drogenhölle – statt: Es ist zwar eine grausame und todbringende Welt, doch ist sie faszinierend, attraktiv, sexuell aktiv und aufgeladen – natürlich nie schön, aber immer ästhetisiert gewalt- und todverheißend. Die Favela sieht sich erfasst von der afroamerikanischen Welle, ihre Jugendlichen nennen sich "brother", nutzen einzelne Anglizismen wie "perhaps". Melo dokumentiert die Sprache des Drogenmilieus, die "olheiros", die Jungen, die von der Höhe zu beobachten und zu warnen haben, wenn die Polizei kommt und die dann ihre Drachen steigen lassen. Die nächste Stufe ist die des Drogenkuriers, "avião" genannt, dann kommt der "soldado", der mit neuesten Waffen bestückte Wächter und Kämpfer. Wenig ist die Rede von den Entbehrungen des Elends und dem Leid der einfachen Favelabewohner.

Mitten in die Mord- und Drogengeschichten um Reizinho, den Drogenboss aus der Favela "Berimbau", platziert Melo die Episode um das Drehen eines Werbespots für ein Erfrischungsgetränk (Melo 2000: 262-266): Der amerikanische Werbefilmer Rick Molzer ist begeistert vom Szenarium Favela, projiziert in sie hinein die Lebenslust und Lebensfreude, die bereits Stefan Zweig in der Nachfolge der aristokratischen Avantgardisten um Oswald de Andrade und Tarsila do Amaral hier hatte sehen wollen (Armbruster 2007). Der ausländi-

sche Regisseur preist überschwänglich die “favela como cenário [...] Adoro a favela carioca” (Melo 2000: 264). Die Episode zitiert und inszeniert intermedial die Dreharbeiten des Videoclips von Michael Jackson durch den Regisseur Spike Lee in Rio de Janeiro und Salvador da Bahia im Februar des Jahres 1996. Patrícia Melo intoniert in ihrer Romaninszenierung des Werbefilms auch Stimmen, die die Darstellung der Armut und Marginalisierung in einem werbemedialen Kontext kritisieren, z.B. den Kommentar “muito esperta a idéia de usar a favela” (Melo 2000: 266), wobei das verb “usar” semantisch repräsentiert, was vorfällt: Die Favela mit ihren bunten Farben und swingenden Menschen, der malerischen Lage mit Blick auf das Meer wird “benutzt”. Die Ästhetisierung des Elends, die Slums als Dekor und Bühne der Warenwelt und die Afrobrasilianer als Staffage, versucht sie zu konterkarieren durch die Rubem Fonseca (\*1925) nachempfundene “narrativa brutalista”, die banalisierten alltäglichen Drogen- und Gewaltkontexte. Doch bleibt die Frage, ob nicht auch Patrícia Melo in *Inferno* selbst praktiziert, was sie in der – der zeitgenössischen Mediengeschichte abgeschauten – Episode inszeniert: Auch sie beutet den Kontext “Favela”, den Drogenkrieg und die Gewalt für eine spannende Geschichte und ihren Roman aus. In der kurzen Episode um den Werbeclip findet damit eine wohl unfreiwillige *mise-en-abyme* der eigenen modischen Inszenierung der Favela statt. Man kann sich mitunter nicht des Eindrucks erwehren, dass hier ein medien- und marktkonformes Drehbuch verfasst wurde mit stereotypen Figuren und Rollen aus der Fernsehberichterstattung und den Fernsehreportagen über Gewalt und Kriminalität in der Favela.

### **7 Das eigene Bild und die eigene Sicht der Favela. Selbstdarstellung und Selbstdokumentation**

Auch die dokumentarisch angelegten audiovisuellen Diskurse über die Favela, die sich auf wissenschaftliche Forschungen stützen und Favelabewohnern durch wenig gelenkte und inszenierte Interviews Stimme verleihen, bedeuten noch nicht den Verzicht auf die Diskurs-hoheit über die “Anderen”. Zwar werden hier Spektakularisierung von Elend und Gewalt zurückgefahren, doch können durch Technik und Rahmung von außen immer noch Kontrollfunktionen über die “Anderen”, die Bewohner der Favela, ausgeübt werden. In dieser Perspektive kann man den Versuch der Bewohner der Favela “Dona

Marta” und ihrer Interessenvertreter verstehen, zum einen die Präsenz des Megastars Michael Jackson zu nutzen, um ihrer Favela eine nationale und internationale Visibilität zu verschaffen und andererseits parallel zum Fremdbild auch ein Selbstbild zu entwerfen. So entstand der Dokumentarfilm *O mega-star Michael Jackson* (1987), der vom lokalen Fernsehen “TV Comunitária do Santa Marta” produziert und ausgestrahlt wurde und von dem Teile an einen deutschen Fernsehsender verkauft wurden. Die Anwohner selbst wollten ein positives Bild ihrer Heimat vermitteln – mit dem herrlichen Ausblick auf die Stadt und das Meer.

Ein von dem Regisseur des Films *Orfeu*, Carlos Diegues, zusammen mit Renata de Almeida Magalhães produziertes Filmprojekt mit dem Titel *5 x Favela – Agora por Nós Mesmos* (2010) illustriert exemplarisch die Verhandlungen über die “eigene” und die “fremde” mediale Repräsentation der Favela. Der Titel zitiert einen der Klassiker des politisch engagierten Films des *cinema novo*, nämlich *5 Vezes Favela* aus dem Jahr 1962, wo im Zuge einer neuen, aber letztlich paternalistischen Filmästhetik der Raum “Favela” semidokumentarisch inszeniert wurde. Die “eigene” Antwort nach fast 50 Jahren basiert auf der Arbeit mehrerer in verschiedenen Favelas angesiedelter *workshops*, aus denen fünf Teilfilme entstanden, die versuchen, auf Spektakularisierung und Banalisierung von Gewalt und Sexualität zu verzichten und ein “eigenes” – bis zu einem gewissen Grad selbst kontrolliertes – Bild der Favela zu schaffen. Es kommt dabei in Ansätzen zu einer Umkehrung des Blickwinkels. Hier setzt sich konsequent auch auf der Regieebene fort, was ein Jahr vor Drehbeginn von *Cidade de Deus* mit der Zusammenarbeit von Meirelles’ Produktionsfirma “O2” mit der Kulturgruppe Nós do Morro, die aus Jugendlichen aus verschiedenen Favelas die Schauspieler für den Film ausbildete, seinen Anfang genommen hatte. Gegenwärtig zeugen Filme wie *Bróder* (2010) oder die Kurzfilme der *Central Única das Favelas* (CUFA) von dem Bemühen, eigene Bilder aus der Favela und eigene Geschichten über die Favela zu kreieren.



## 8 Das intermediale Beziehungsnetz in den Diskursen über die Favela

Die Verhandlungen über die Visibilität der Favela erhielten in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts und nach der Jahrtausendwende eine entscheidende Wendung: Armut und Elend dieses prekären Raums wurden in vielfältiger Weise sichtbar, vor allem in den Dokumentationen erhielten ihre Bewohner Bild und Stimme, gleichzeitig aber begann in der "Favela-Fiction" die Inszenierung und Ästhetisierung der Armut und der Favelas und ihre Einbeziehung in einen globalen medialen Kontext. Musik und Tanz, die seit *Orfeu Negro* die Favela international sichtbar und hörbar werden ließen, trugen das Bild der Favela um die Jahrtausendwende in die ambivalenten Gefilde der Ästhetisierung und der Kritik. Vor allem aber intensivierte sich die Visibilität der Favela in einem weiten intermedialen Beziehungsnetz, wobei brasilianische Selbst- und internationale Fremdbilder zum Teil konfliktiv interagierten. Zu vielfachen Austauschverhältnissen kam es zwischen dokumentarischen, wissenschaftlich basierten und fiktionalen Diskursen. Bei der Visibilisierung der Favela öffneten sich die Grenzen zwischen Gattungen und Medien. Als neues mediales Genre gewann dabei der Videoclip und seine – zumindest kurzzeitig wirkungsmächtige – Ästhetik ständig an Bedeutung. Die neuen literarischen Diskurse über die Favela entstanden weniger intertextuell und mehr intermedial.

### Literaturverzeichnis

- Armbruster, Claudius (2007): "Neue Heimat, altes Elend – Das Eigene und das Fremde in brasilianischen und europäischen Diskursen über die Favela", in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Heimat in der Fremde – Pátria em terra alheia. 7. Deutsch-Portugiesische Arbeitsgespräche / Actas do VII Encontro Luso-Alemão*, Berlin: edition tranvía, S. 357-389.
- Armbruster, Claudius (2012): "Verhandlungen über das afrikanische Brasilien auf der Bühne: Das Theaterstück 'Orfeu da Conceição' (1954) von Vinicius de Moraes", in: Armbruster, Claudius (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen in der Lusophonie: Intermediales – Intertextuelles – Interkulturelles*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, S. 17-39.
- Barcellos, Caco (2003): *Abusado – O Dono do Morro Santa Marta*, Rio de Janeiro: Editora Record.
- Bill, MV (1999): *Traficando Informação* [Video Clip], Rio de Janeiro: BMG.

- Camus, Marcel (Regisseur) (1959): *Orfeu Negro*, Brasilien; Frankreich; Italien: Sacha Gordine.
- Carneio, Manáira / Novais, Wagner / Felha, Rodrigo / Amaral, Cacau / Vidigal, Luciano (2010): *5 x Favela – Agora por Nós Mesmos* [Film], Brasilien: Globo Filmes.
- Coutinho, Eduardo (Regisseur) (1987): *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* [Film], Brasilien: Iser Video.
- Diegues, Carlos (Regisseur) (1999): *Orfeu* [Film], Brasilien: Globo Filmes.
- Jackson, Michael / Lee, Spike (Regisseur) (1996): *They Don't Care About Us* [Video Clip], USA; Brasilien: Optimum Productions.
- Lins, Paulo (1986): *Sobre o Sol*, Rio de Janeiro: UFRJ.
- Lins, Paulo (1997): *Cidade de Deus*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Lins, Paulo (2002): *Cidade de Deus*, 2. Aufl., Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Louzeiro, José (1977): *Infância dos Mortos*, Rio de Janeiro: Record.
- Melo, Patrícia (2000): *Inferno*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Meirelles, Fernando (Regisseur) (2003): *Cidade de Deus* [Film], Brasilien: VideoFilmes.
- Meirelles, Fernando / Lund, Kátia (Regisseure) (2000): *Palace II* [Film], Brasilien: Elisa Tolomelli.
- Nagib, Lucia (2003): *The New Brazilian Cinema*, London; New York: I. B. Tauris.
- Ribeiro, Alfredo (1996): "O ridículo sururu pré-carnavalesco. Factóides sobem o morro e transformam o clipe de Michael Jackson num samba do crioulo doido", in: *Veja* 29/7, 14.02.1996, S. 34-39.
- Salles, João Moreira / Lund, Kátia (Regisseure) (1999): *Notícias de uma Guerra Particular* [Film], Brasilien: VideoFilmes.
- Zaluar, Alba (1985): *A máquina e a revolta*, São Paulo: Editora Brasiliense.